

„Spiel, spiel, spiel! Spiele mit Gefühl!“

Die Funktion von Zigeunerinnen und Zigeunern auf der Opernbühne

Musik wird von Menschen gemacht. Auch hinter der Gypsy-Musik stehen konkrete Menschen. Doch nur wer die Texte der authentischen Roma-Lieder versteht, erahnte etwas von diesen Menschen. Üblicherweise spielen Gypsy-Musiker eine ihnen von der Mehrheitsgesellschaft zugeordnete Rolle. Ihre Musik dient dort, wo sie nicht ausschließlich als Unterhaltung genossen wird, als Projektionsfläche für Phantasien unterschiedlichster Art. Wo lässt sich dieser Vorgang besser erkennen als in Opern, Operetten und Musicals, in denen die Kollision von Zigeunerleben und Normvorstellungen der Mehrheitsgesellschaft musikalisch und dramaturgisch inszeniert ist?



Die Swingkids, eine Sinti-Band aus Bremerhaven

Die Figur der Carmen aus der gleichnamigen Oper von George Bizet ist, wie die Spielplanstatistiken der Opernhäuser aufweisen, die bekannteste und am meisten beachtete Zigeunerin in Deutschland. Der bürgerliche Ehemann lebt seine erotischen Phantasien an dieser Opernfigur aus, die bürgerliche Frau hingegen projiziert auf Carmen geheime emanzipatorische Wünsche von Freiheit und Selbstbestimmung. Abscheu und Bewunderung durchdringen sich, weshalb der Tod Carmens nicht als gerechte Strafe sondern als tragisch empfunden wird. Und so kann Adorno feststellen, dass „die bürgerliche Welt der Arbeit“ voll Neid „auf das farbige ungebundene Leben derer blickt, die sie ächtet und zu Hunger und Lumpen verdammt, und bei denen sie doch all das Glück vermutet, das sie sich mit der Unvernunft ihrer Vernunft abschneiden muss“ (Adorno, 79). Das war 1875 in Frankreich so und ist es bis heute weitgehend so geblieben. Weder die sexuelle Revolution der 1960er Jahre noch die Frauenbeauftragten des 21. Jahrhunderts haben daran etwas Entscheidendes geändert.

Und im Österreich nach dem Ersten Weltkrieg? Die stolze Pracht des Habsburger Reichs war vergangen und die Inflation setzte auch dem verbliebenen Adel zu. Wohlgefühle von Reichtum, Sicherheit und Glück waren in die Phantasiewelt verbannt, eine Welt, die der Ungar Emmerich Kálmán mit seiner Operette *Gräfin Mariza* bediente. Im Zentrum dieser Operette, die acht Jahre nach ihrer Uraufführung 1924 schon fast 10 000 Aufführungen erlebt und somit eine musikalische Massenbewegung initiiert hatte, stand nicht die leichtlebige Gräfin Mariza oder der verarmte Graf Tassilo, sondern die Figur des Zigeuners („Ciganys“), der Geige spielt. Auf dessen Kunst projizieren alle Akteure und im Verbund mit ihnen auch das Publikum ihre „Schmerzen und Freuden“: Der Zigeuner ist käuflicher Dienstleister und Magier, er wird herum-kommandiert und kurz darauf sehnhchst zu Hilfe gerufen.

Trotz des Zeitgeistes, der Kálmáns Operette durchweht, ist auch diese Thematik keineswegs veraltet. Udo Jürgens hat sie 1977 mit seinem Lied „Zigan“ in genialer Verkürzung aufgegriffen. Und auch 2012 gilt für die deutsche Mehrheitsgesellschaft: Menschen, deren Lebensweise fremd ist, sind anziehend und abstoßend zugleich, ihre Exotik wird bewundert und zugleich gefürchtet, ihre spezifischen Fähigkeiten erscheinen einerseits als magisch verklärt und andererseits als unnützer Tand. Wer immer heute die Musik als Heilsbringerin und Seelenrösterin herbeiruft, der stimme daher mit ein in den Gesang der Gräfin Mariza und des Grafen Tassilo: „Höre ich Zigeunergeigen bei des Cymbals

wildem Lauf, wird es mir ums Herz so eigen, wachen alle Wünsche auf“ und „Alles kannst du mit uns machen, weinen müssen wir und lachen, wenn es deine Geige will“.

Carmen: „Die Liebe ist ein Zigeunerkind!“

Bizets Carmen, die Zigeunerin

Eine Unterrichtseinheit zur szenischen Interpretation der Oper *Carmen* mit einer Schulklasse beginne ich üblicherweise mit einer Runde, in der die Schüler/innen aufgefordert werden, sich reihum mit ihrem Namen und einer Pose „so stelle ich mir Carmen“ bzw. „so stelle ich mir einen Zigeunerin vor“ vorzustellen. Die dabei am häufigsten vorkommende Pose ist die, die Gustave Doré (1832-1883) von einer spanischen Zigeunerin (spanisch „gitana“) gezeichnet hat. Doré hat in realistischen Bildern die spanische Gesellschaft jener Zeit portraitiert, in der auch der *Carmen*-Roman von Prosper Mérimé spielt. Dieser 1845 veröffentlichte Roman war die Vorlage für Georges Bizets Oper *Carmen*, die 1875 uraufgeführt wurde.



Die Tatsache, dass ein realistisches zeitgenössisches Bild von Carmen mit einem gängigen Bild, das Jugendliche unseres Jahrhunderts von Zigeunerinnen haben, übereinstimmt, zeigt, wie aktuell das freilich erheblich komplexere Bild von Carmen ist, das Bizet in seiner Oper entworfen hat und das heute noch vom Opernpublikum bestaunt wird.

In Dorés Bild tanzt die schlanke Gitana in einer geradezu musikalischen Pose, die bereits im antiken Griechenland auf zahlreichen Vasenmalereien zu finden ist und sich im Mittelmeerraum durch die Jahrtausende erhalten hat. Die Bühne von Dorés Gitana ist ein Tisch, die Männer sitzen ihr zu Füßen, starren die Gitana in einer Mischung aus Bewunderung, Angst und sinnlicher Erregung an. Ein unsichtbarer Schleier von Unberührbarkeit umgibt die tanzende Gestalt. Doré transzendiert die Gitana zu einer Art Heiligenfigur.

Bizet und seine Textautoren beschreiben in *Carmen* keine historische Gitano-Realität (wie noch Mérimé oder Doré), sondern skizzieren eine phantastische Welt, in der Gitanos und Gitanas ein „mit Sehnsucht

und Schauer angestauntes Gegenbild zum soliden Bürger des 19. Jahrhunderts“ (Csampai/Holland, 264) darstellen. Bizet verkörpert mit der Gitana Carmen die Geschlechterproblematik des ausgehenden 19. Jahrhunderts, das in der Frau ein Naturwesen - Nietzsche: Carmen sei „die in Natur zurückübersetzte Liebe“ – sehen wollte, vor deren sexueller Unersättlichkeit oder gar realer Emanzipation man Angst hatte, und das zwischen den Polen Heilige und Hure, Mutter und Geliebte angesiedelt ist.

Wie viele Frauen auf der Opernbühne des 19. Jahrhunderts muss auch Carmen sterben. Während jedoch Wagners Frauen (im „Holländer“, „Tannhäuser“, „Lohengrin“, „Parsifal“) durch ihren Untergang einen in Unheil verstrickten Mann erlösen, stirbt Carmen, weil es eine Frau wie Carmen einfach nicht geben darf. Die Tatsache, dass Carmen eine spanische Gitana ist, also einerseits geografisch weit weg von Paris und andererseits auch sozial außerhalb der Normalität lebt, macht es

Bizet leicht, diese „femme revoltée“ (Holland) offen vorzuführen. Die Kritiker, die anlässlich der Uraufführung von *Carmen* dem Komponisten Immoralität vorwarfen, haben nicht genau hingehört, als Carmen sang „die Liebe ist ein Zigeunerkind“.

Bizet hat auch in musikalischer Hinsicht ein „Phantasie-Spanien“ entworfen. Er ist nicht darauf aus, eine auch nur ansatzweise authentische Gitano-Musik, also im Kern einen *canto flamenco*, zu komponieren oder zu simulieren. Bizet begnügt sich damit, mit der *Habanera* etwas Exotisches auf die Pariser Bühne gebracht zu haben. Die *Habanera* stammt aus Kuba und Bizet hat sie lediglich durch den spanischen Komponisten Sebastián de Iradier kennen gelernt. Bizets musikalische Unbekümmertheit ist konsequent und erfolgreich, wenn man davon ausgeht, dass *Carmen* keine Analyse der spanischen sozialen Verhältnisse, sondern ein Spiegelbild der bürgerlichen Gesellschaft Frankreichs sein soll. Zudem liegt - nach meinen Erfahrungen - Bizet's *Habanera*-Melodie vielen Jugendliche heute noch im Ohr.

Szenische Interpretation der „Habanera“

Die szenische Interpretation von *Carmen* geht davon aus, dass es auch bei den heutigen Schüler/innen tief sitzende, im offiziellen Schuldiskurs aber eher tabuisierte Bilder von freiheitsliebenden Zigeunerinnen von der erotischen Ausstrahlungskraft einer Carmen gibt. Es hat keinen pädagogischen Sinn, derartige Klischeebilder durch „die Anstrengung des Geistes“ löschen zu wollen, das Wort „Zigeuner“ bzw. „Gitano“ durch das politisch korrekte „Roma“ zu ersetzen und alle Klischees als Formen falschen Bewusstseins zu diffamieren. Die szenische Interpretation fördert vielmehr, indem sie sich körpersprachlicher Mittel bedient, tabuisierte Bilder im Schutz von Rollen zu Tage und macht sie einer Reflexion zugänglich, soweit dies in der Schule möglich ist.

Situation: Es ist brennend heiß in den Straßen von Sevilla. Auf dem Platz vor der großen Tabakfabrik steht die Sonne. Im Innern der Fabrik arbeiten überwiegend Frauen, Zigeunerinnen (Gitanas) und andere Andalusierinnen. Da es viel Schmuggel von Tabak und auch oft Streit unter den Frauen gibt, sind auf dem Platz Soldaten postiert, die für Ruhe und Ordnung sorgen sollen. Allerdings lässt sich unter der Hand auch das eine oder andere Geschäft abwickeln, sei es mit gestohlenem Tabak oder mit Prostitution. In der Mittagspause kommen die Arbeiterinnen aus dem Fabrikgebäude ins Freie. Nun sind die Soldaten gefragt! Und eine besondere Attraktion ist die Gitana Carmen, die zum rhythmischen Klatschen ihrer Freundinnen singt und tanzt.

In der szenischen Interpretation der *Habanera* aus Bizets *Carmen* bringen die Schüler/innen, die die Soldaten spielen, unterschiedliche Haltungen gegenüber Carmen zum Ausdruck und erleben dabei die Widersprüchlichkeit des Bildes, das Bizet von Carmen und den spanischen Gitanos entwirft. Gleichzeitig reagieren die Schüler/innen, die Carmen spielen, sowohl auf die Musik als auch auf die Haltung der Soldaten. Weitere Gitanas sollen als Musikerinnen mit den Aktionen der Carmen interagieren und diese auch beeinflussen. Hier der Ablauf:

- Brainstorming: Welche Haltungen der Soldaten gegenüber den Zigeunerinnen und insbesondere Carmen sind denkbar? Sind die Soldaten erotisch elektrisiert oder wenden sie sich aus „Angst vor Verführung“ ab, verachten oder bewundern sie Carmen, versuchen sie, Carmen auf sich aufmerksam zu machen, oder halten sie sich diszipliniert an ihrer Waffe fest und sehen möglichst weg, versuchen sie einen Zipfel vom Kleid oder Haar Carmens zu erhaschen oder eckelt sie vor dem Schmutz der Fabrikarbeiterin...?
- Eine Liste von „Haltungen“ wird erstellt und gut sichtbar (an der Tafel) angebracht.

- Die Klasse wird in drei Gruppen aufgeteilt: Soldaten, Carmen (mehrfach besetzt) und weitere Gitanas („Musikerinnen“). Alle Gruppen verkleiden sich je nach vorhandenen Möglichkeiten: Soldaten beispielsweise eine einheitliche Lederjacke, ein Stock als Gewehr und irgendein Band als Schärpe; die Zigeunerinnen wickeln sich ein Tuch um die Hüfte als langen Rock, binden ein rotes Band um die Taille, legen ein buntes Halstuch über eine weiße Bluse oder Hemd und schmücken sich mit einer Rose, einem Fächer und einem Halstuch.



- Die Musikerinnen üben den Habanera-Rhythmus. Dazu gibt es auch einen einfachen Fußschritt: „Ta-Ke-Ti-Na-Schritt“ mit einem leichten Tippen der linken Fußspitze auf das Sechzehntel. Die Soldaten sprechen sich untereinander ab, wie sie die unterschiedlichen Haltungen darstellen wollen.
- Erste Haltung (z.B. „abweisend“): Die Soldaten nehmen ihre Haltung ein, stehen in einer geordneten Reihe mit größeren Zwischenräumen, die Musikerinnen beginnen mit rhythmischem Klatschen, die Musik setzt dazu ein (Hörbeispiel 1). Carmen bewegt sich entlang der Soldatenreihe, tänzelt singend um die Soldaten herum, reagiert auf deren Haltung und wird dabei von den Musikerinnen unterstützt.
- Die Lehrerin bzw. der Lehrer (im Folgenden „SL“) kann die Musik anhalten, alle Spieler/innen erstarren und SL befragt die Soldaten und Carmen. Die Fragen sollten von äußeren (sichtbaren) Haltungen ausgehen und schrittweise zu inneren Haltungen übergehen: Warum wendest Du Dich ab? Wohin blicken Deine Augen? Wozu stellst Du Dein rechts Bein vor? Du scheinst Dich fest an Dein Gewehr zu klammern, oder? Hat Carmen Dich angesehen? ... Hast Du Angst? Was empfindest Du, wenn Carmen Dich mit Ihrem Fächer berührt? Meinst Du wirklich, dass Du eine Chance bei Carmen haben könntest?
- Falls ein Teil der Klasse oder Spielenden als Beobachter/innen eingesetzt werden, können diese als „Hilfs-Ich“ sich beim Musik-Stop hinter eine Figur stellen und laut aussprechen, was diese mutmaßlich denkt: „Ich würde alles darum geben, eine Nacht mit Carmen zu verbringen“, „diese dreckigen Zigeunerinnen ekeln mich an“, „wenn ich nicht aufpasse, tötet mich ihr Blick“ ...
- Dasselbe Spiel wird mit anderen Haltungen (z.B. „verängstigt“, „erotisch angezogen“, „angeekelt“) wiederholt. Es wird dabei nicht immer die ganze *Habanera* gespielt. Erfahrungsgemäß beginnen die Musikerinnen auch zur *Habanera* zu singen. Hierfür kann eine kurze Phrase eingeübt werden, z.B. „Liebst du mich nicht, bin ich entflammt, und wenn ich lieb‘, nimm dich in Acht“ (siehe Blatt 1).



Zum Bild: Soldaten sind ängstlich und verschließen vorsichtshalber ihre Augen vor der Verführerin.

Alternative:

- Jeder Soldat sucht sich eine der Haltungen aus und postiert in derselben. Carmen muss dann an den Soldaten mit unterschiedlichen Haltungen vorbei tanzen und ihre Aktionen/Reaktion entsprechend verändern.
- Da üblicherweise die Jungens Soldaten und die Mädchen Zigeunerinnen spielen, kann es für beide ganz interessant sein, die Rollen zu vertauschen.



Zu den Bildern: Drei Soldatenhaltungen mit entsprechenden Reaktionen von Carmen (Soldat wendet sich ab, Carmen versucht, ihn mit der Rose anzumachen – Soldat macht große, fast entsetzte Augen, Carmen genießt distanziert die Reaktion, die sie auslöst – Soldat ist angemacht und Carmen setzt den Fächer als Schutz ein). Die Bedeutung kleiner Requisiten wie hier des Fächers und der Rose kann man an den drei „Haltungen“ der Rose erkennen, die einmal als Verführungswerkzeug eingesetzt wird, sodann unbedeutend wird, weil Carmen durch ihren Körper und das Fächern wirken will, und letztendlich fast zum Schutz an den Busen gedrückt wird, wenn die Situation Ernst zu werden droht.

Weiterführung: Es gibt einen Soldaten, José, der Carmen überhaupt nicht beachtet. Er sitzt beiseite und beschäftigt sich mit einem Kettchen. Carmen bemerkt ihn und ist provoziert - „liebst du mich nicht, bin ich entflammt“, singt sie ja. Sie schmiedet einen Plan, wie sie José „entflammen“ kann. Schließlich wirft sie ihm eine Rose zu mit der Haltung „wenn ich dich lieb, nimm dich in Acht!“ Die Rose bringt José vollkommen aus der Fassung... (Zu möglichen Erweiterungen im Hinblick auf den Fortgang der Oper siehe Nebuth/Stroh.)

Diskussion und Reflexion:

Erfahrungsbezogenes Feedback: Wie fühlt es sich an zu verführen und verführt zu werden? Welche Rolle spielt die Körperhaltung, spielen Requisiten (Gewehr, Uniform, Fächer, Rose, Halstuch usw.)? Erleichtert die Musik das Einnehmen gewisser Haltungen? Legt die Musik von Bizet bestimmte Haltungen nahe? Welche Rolle spielt der Text?

Sachbezogene Diskussion: Wie verhält sich das Bild von Doré zum „Bild“, das Bizet mit der *Habanera* entwirft? Welche der unterschiedlichen Soldaten-Haltungen hat Bizet gemeint – und mit welcher soll sich das Publikum identifizieren? Welche Rolle spielt die Tatsache, dass Carmen eine Gitana und nicht eine „normale“ Andalusierin ist? (Hier kann die Information über die Gegenfigur Michaela erfolgen.) Woraus erklärt sich der nachhaltige Erfolg der Oper *Carmen*?

Gräfin Mariza: „Höre ich Zigeunergeigen, wachen alle Wünsche auf“

Kálmán's Konzept einer Universalisierung ungarischer Musik und die Rolle der Zigeunermusik

Emmerich Kálmán (1882-1953) studierte kurz nach der Jahrhundertwende in Budapest Komposition bei Hans Koeßler. Zusammen mit Belá Bartók und Zoltán Kodály wurde er einer strengen Ausbildung unterworfen, bei der Bach, Beethoven und Brahms die unumstrittenen Leitfiguren waren. Dass Koeßler in Budapest und nicht in Wien oder Berlin unterrichtete, spielte für ihn keine Rolle. Dennoch waren alle drei Kompositionsschüler bemüht, sich an der Konstruktion einer ungarischen kulturellen Identität zu beteiligen, um die sich im 19. Jahrhundert alle Intellektuellen Ungarns bemüht hatten. Während Bartók und Kodály sich dazu auf die Suche nach „authentischer“ ungarischer Volksmusik begaben und später bis hinein in die musikalische Struktur ihrer Werke Ergebnisse ihrer Forschungstätigkeit verwendeten, schien Kálmán einen anderen Weg zu gehen, indem er an die außerhalb Ungarns bekannt gewordene Zigeunermusik anknüpfte.

Bartók und Kodály stellten zwar schon fest, dass die als „Zigeunermusik“ inner- und außerhalb Ungarn praktizierte Unterhaltungsmusik absolut nichts mit der Volksmusik der Zigeuner Ungarns zu tun hatte (Sárosi, 22-36). Andererseits darf nicht übersehen werden, dass die seit Mitte des 19. Jahrhunderts international verbreitete ungarische Zigeunermusik sich in „verwestlichter Form“ – Harmonisierung, Geradtaktigkeit, Leittonromantik, Formaufbau, Verzierungstechniken - ungarischer Nationalmusiken bediente, so einerseits den *Verbunkos* aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, aus denen der *Csárdás* hervorging, und andererseits den volkstümlichen ungarischen Kunstliedern (*Nótas*), von denen zwischen 1849 (dem Jahr der gescheiterten ungarischen Revolution) und 1920 ungefähr 30 000 komponiert worden und in den Volksmund übergegangen sind. Kurzum, die Zigeunermusikanten waren die Träger und Propagandisten jener ungarischen Musik, die nicht Objekt ethnologischen Forschungsinteresses gewesen ist aber weltweit mit dem Gütesiegel „Ungarn“ assoziiert wurde.

Kálmán ist in diesem Sinne ein typisch ungarischer „Zigeunermusikant“¹. Er arbeitet in seiner Operette *Gräfin Mariza* aus dem Jahre 1924 mit den an die aktuelle Schlagerproduktion der 1920er Jahre angelehnten „westlichen“ Kompositionstechnik auf der Basis des musikalischen Materials, das auch die ungarischen Zigeunermusikanten verwenden. Seine Musik ist mit Bezug auf die ungarischen Quellen der Zigeunermusik sogar authentischer als die von Franz Liszt und anderen. Die von Liszt als Alleinstellungsmerkmal propagierten übermäßigen Sekunden (Stichwort „Zigeunertonleiter“) kommen in den ungarischen Vorlagen der Zigeunermusik (*Verbunkos*, *Csárdás* und *Nótas*) nicht vor und sind Würzzutaten der im Ausland operierenden Zigeunermusikanten. In der ganzen Operette *Gräfin Mariza* begegnen wir auch nur an einer einzigen, allerdings expressiv sehr exponierten Stelle, einer übermäßigen Sekunde: „Klingt ein heißer Csárdás Traum“ – und das auch nur, wenn die Sängerin in der Lage ist, ein h^2 zu intonieren.

¹ Mit Sárosi nennen wir die professionellen Musiker, die die ungarischen Vorlagen dem „westlichen“ Ungarn-Bild angepasst haben, „Zigeunermusikanten“, um sie von den nicht-professionellen Zigeunern, die „Zigeunervolksmusik“ praktizieren, zu unterscheiden.



Hingegen wird die für die *Verbunkos* (also die *Csárdás*-Urform) charakteristische „Kurutzen-Quarte“ ebenso häufig an expressiven Kulminationspunkten eingesetzt



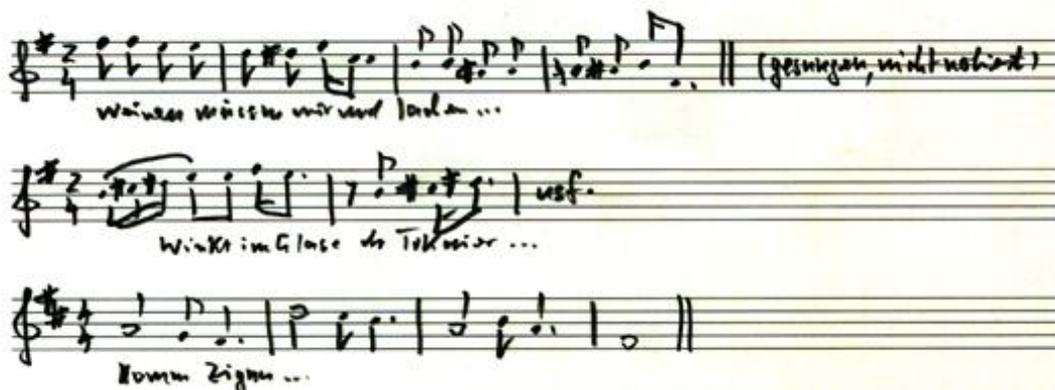
wie eine für die *Nótas* bezeichnende Melodiewendung und/oder Schlussfloskel:



Auch jene Umspielungen und Verzierungen, die beispielsweise Vittori Monti in seinem weltberühmten *Csárdás* bis zur Neige ausgekostet hat, kommen in der *Gräfin Mariza* nur sehr selten vor:



Dass ansonsten die *Mariza*-Partitur von einer aus der Betonung der ungarischen Sprache abgeleiteten Synkopierung durchwirkt ist, dürfte für das nicht-ungarischen Publikum wohl das am meisten herausragende Merkmal von Puszta und Zigeuner sein. Bisweilen wird diese ungarische Synkope gar nicht notiert, sondern nur gesungen (vgl. Hörbeispiel 2 mit Sari Bárabás):



Die Seelenverwandtschaft zwischen Emerich Kálmán und den ungarischen Zigeunermusikanten wird auch dadurch deutlich, dass *Mariza*-Melodien Eingang ins Standard-Repertoire von Zigeunerkapellen gefunden haben. 1961 hat Bálint Sárosi eine Statistik über das Repertoire von Zigeunermusikanten in Budapester Restaurants durchgeführt und dabei alle gängigen Melodien aus der *Gräfin Mariza* entdeckt. Der deutsche Komponist Willem Schulz hat bei seinen Feld-Recherchen unter ungarischen Zigeunern Ende der 1980er Jahre ebenfalls *Mariza*-Melodien notiert. Und im Juli 2012 hat der WDR 5

eine Sendung über Kölner Zigeuner ausgestrahlt, in der man anlässlich einer Kölner Sinti-Geburtstagfeier² die Kapelle von Markus Reinhardt „Komm Zigan“ aus der *Gräfin Mariza* spielen hört (Hörbeispiel 5).

Das Bild des Zigeuners in „Gräfin Mariza“

Im Folgenden und auch im Unterricht soll nicht die Frage, inwiefern Kálmán „authentische“ Zigeunermusik komponiert hat, im Vordergrund stehen. Vielmehr soll das Bild, das Kálmán in der *Gräfin Mariza* vom Zigeuner zeichnet, und die Funktion von Zigeunermusik für das Operettenpublikum re-konstruiert werden. Der Erfolg der *Gräfin Mariza* beweist zunächst einmal, dass Kálmáns Zigeuner-Bild demjenigen entspricht, das sich ein breites Publikum machte bzw. das es von einer Operette, die primär der Unterhaltung dienen sollte, erwartete. Ganz offensichtlich wird der Zigeuner aus der sicheren Distanz zwischen Publikum und Bühne in seiner Andersartigkeit genossen. Diese Andersartigkeit bezieht sich nicht allein darauf, dass er ein guter Musiker ist - das sind ja die Mitwirkenden im Orchestergraben auch. Die Andersartigkeit bezieht sich auf die magischen und quasi therapeutischen Fähigkeiten, die der Zigeunermusik zugeschrieben werden. Daher schreibt Kálmán auch vor, dass auf der Bühne eine echte Zigeunerkapelle spielen und Zigeunermusik nicht nur vom Orchester im Graben gespielt werden soll.



„Komm Zigan!“ (aus der Inszenierung der *Gräfin Mariza* von Hörbeispiel 3)

Wie in der *Cardásfürstin* so kommt auch in der *Gräfin Mariza* kein Zigeuner als individuell handelnde Person oder Sänger mit einer Geschichte und einer psychologischen Entwicklung vor. Die Zigeuner in der *Gräfin Mariza* bleiben anonym und stellen eine Art Institution dar. Wenn sowohl Mariza als auch Tassilo in der *Gräfin Mariza* unentwegt wiederholen, dass sie zwar die Zigeuner „kommandieren“ und mit Dukaten „belohnen“ (und durch Geldentzug bestrafen) können, so bringen sie aber auch klar zum Ausdruck, dass sie der Magie der Zigeunergeige hilflos unterworfen sind: „Alles kannst Du mit uns machen, weinen müssen wir und lachen, wie es deine Geige will“. Kálmán hat in der *Gräfin Mariza* die Dialektik von Herr und Knecht auf eine dem Operettenpublikum psychologisch einleuchtende Weise dargestellt. Der Knecht ist zwar vom Herrn, der Herr aber auch vom Knecht abhängig. Kálmán hat „das Motiv des sozialen Rollentauschs“ (Lichtfuss, 116), das für die Wiener Operette konstitutiv ist - Graf Tassilo fungiert als Gutsverwalter und die Gräfin Mariza verkleidet sich als Magd - , hier zu einer dialektischen Konfliktsituation weiter entwickelt.

Nun ist die Tatsache, dass nicht nur Mariza und Tassilo sondern auch das Operettenpublikum den Zigeuner, der Geige spielt, als Magier und Therapeuten ansehen, keine bloße Erfindung Kálmáns oder eine Imagination des Operettenpublikums der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen. Sie ist konstitutiv für die Musik der ungarischen Zigeunermusikanten. Die ungarischen Zigeuner haben in der Zeit der (gescheiterten) Revolution um 1848/49 mit ihrer Popularisierung der alten *Verbunkos* und der neuen *Nótas* nicht nur eine Botschaft über das Nationalbewusstsein der Ungarn in die Welt

² Die interviewten Sinti nennen sich durchweg „Zigeuner“.

hinaus getragen. Sie haben auch für die Ungarn selbst eine Trost-Funktion gehabt, die Bálint Sárosi folgendermaßen beschreibt:

„Die allgemeine Rührung über die Teilnahme der Zigeuner am Freiheitskrieg ist im Grunde erst nachträglich entstanden, und zwar zu jener Zeit, als sein Instrument dem Schmerz über die verlorene Freiheit Ausdruck gab. ... Es waren die Jahre, in denen von den Schriftstellern bis zu den bettelnden Invaliden des Freiheitskrieges jeder Mensch die tröstende Zigeunergeige hören wollte. ... Wir begreifen heute [1970] kaum noch die alles heilende Zauberkraft der Zigeunergeige, wenn sie ungarische Weisen spielt“ (Sárosi, 140-141).

Es ist aufgrund dieses Wesenskerns von Zigeunermusik nicht verwunderlich, dass nach dem Zerfall der Habsburger Monarchie und aufgrund der sozioökonomisch unsicheren Zeit zwischen den Weltkriegen das Operettenpublikum nach 1924 von dem Ungarn Emmerich Kálmán erfolgreich mit dem Trost der Zigeunergeige bedient wurde. Es ist keine Übertreibung, wenn man die „Gräfin Mariza“ als eine Form von Musiktherapie im Gewande der Unterhaltung bezeichnet. Im Gegensatz zur Gitana Carmen, die als Projektionsfläche für die Phantasien eines bürgerlichen Opernublikums diente, ist der Zigeuner der *Gräfin Mariza* ein Sozialtherapeut für die kleinen Leute, für das Operettenpublikum. Wenn man ausrechnet, was es beispielsweise bedeutet, dass die *Gräfin Mariza* nach 1924 in Wien 900 Mal in Folge gespielt wurde³ und somit in einer Stadt von 1,9 Millionen Einwohnern mindestens 600 000 Menschen erreichte, so kann diese Art der Musiktherapie nur noch mit derjenigen verglichen werden, die heute der Schlager wahrnimmt.

Szenische Interpretation von Zigeunermusik anhand der „Gräfin Mariza“

Das Bild des Zigeuners und die Dialektik von Herr und Knecht lässt sich durch eine szenische Interpretation von drei Szenen bzw. Situationen im Verlauf der Operette verdeutlichen. Szene 1: In einem Auftrittslied singt Mariza von ihrem „Csárdástraum“ einer authentischen Liebe. Szene 2: Tassilo träumt parallel zu Mariza den Zeiten nach, in denen er ein „Csárdákavalier“ war. Szene 3: Im Finale des 2. Aktes werden die Träume und Wünsche der Szenen 1 und 2 auf eine unerwartet konflikträchtige Weise Ernst.

Für alle drei Szenen wird die Klasse in drei Gruppen beliebiger Größe aufgeteilt: Zigeunermusikanten, Mariza, Tassilo. Auch Mariza und Tassilo werden mehrfach besetzt. Es agiert jeweils die Hälfte der Klasse, die andere Hälfte beobachtet. Die Aufgaben des Spielens und Beobachtens werden mehrfach getauscht. Die Musikanten erhalten Hemden in grün, weiß und rot sowie, wenn möglich, schwarze Westen. Die Darstellerinnen der Mariza werden phantasievoll ausgestattet, wobei auch die Verkleidung der Carmen verwendet werden kann (Kopf- oder Halstuch, weiße oder einfarbige Bluse/T-Shirt, Stoff als Wickelrock, breites rotes Band als Gürtel und Schmuck bzw. Fächer). Blatt 2 zeigt den Ablauf der drei Szenen, die Kernsätze des Textes sowie die musikalischen Motive, die auf den Notenbeispielen 1 bis 3 wiederzufinden sind. Zur einfacheren Orientierung sind auch die Minuten-Sekunden-Angaben der zugehörigen Hörbeispiele angegeben.

Alle drei Szenen werden mit Standbildern entlang der Musik szenisch interpretiert. Das grundlegende Verfahren besteht darin, ausgehend von einer Situationsbeschreibung eine Abfolge von Standbildern zu entwickeln, diese aufgrund der Musik zu verändern und unterschiedliche Bilder, auch solche aus mehreren Szenen, einander gegenüber zu stellen. Das Verfahren

³ Eine Aufführungsstatistik von *Gräfin Mariza* aus dem Jahr 1932: Wien 900, Berlin 500, Dresden 350, New York 400 Aufführungen usw. (Bistrón, 220); Aufführungen der drei bekanntesten Kálmán-Operetten im Jahr 1926: zusammen 11.742 Aufführungen (Österreicher, 198).

Situations- oder Rollenvorgabe (Textblatt, Lehrervortrag) → Ausgangsstandbild → Musik (Teil 1) → Beobachter halten die Musik an, wenn diese nicht mehr zum Bild passt → Ummodellieren des Standbildes → Musik (Teil 2) → usw.

kann variiert und mehrfach durchgeführt werden. Alle Bilder werden fotografiert, um bei einer späteren Besprechung und Analyse des musikalischen Materials zur Verfügung zu stehen. In der 3. Kernszene, dem Finale des 2. Aktes, wird das Verfahren durch Einführung von Regieanweisungen, die SL vorliest, ergänzt.

Kernszene 1 Marizas „Csárdástraum“

Situation: Die attraktive Gräfin Mariza ist aus Wien auf eines ihrer Landgüter in Ungarn geflohen, um den sie bedrängenden Liebhabern zu entkommen. Sie hat dazu eine Verlobung mit einem „Kálmán Zsupán“ vorgetäuscht. Den Namen hat sie der Operette „Der Zigeunerbaron“ entnommen. Als Mariza auf ihrem Landsitz ankommt, wird sie von ihren „Domestiken“ freudig empfangen. Doch Mariza schickt diese mit dem Versprechen einer Lohnerhöhung fort und ruft die Zigeunermusikanten herbei: „Stimmt eure Fiedel, ich gehöre zu euch und ihr gehört zu mir“. Unter dem Eindruck der Zigeunermusik erwacht in Mariza die Sehnsucht einer „wahren Liebe“. Doch diese ist noch nicht in Sicht.

(Nebenbemerkung: Dass tatsächlich in Kürze ein Graf „Zsupán“ auftaucht und gleichzeitig mit dem Gutsverwalter ein echter Anwärter auf die ersehnte Liebes-Position in greifbarer Nähe ist, weiß oder spürt vorerst nur das Publikum, Mariza ahnt noch nichts von ihrem Glück.)

- Verlesen der „Situation“. Die Schüler/innen modellieren ein Standbild zum Thema „Csárdástraum“.
- Die Musik (Hörbeispiel 2) wird gespielt, das Standbild nach Stopp-Rufen durch die beobachtenden Schüler/innen entlang der Musik verändert.
- Alternativ: Eine Gruppe modelliert ausschließlich entlang der Musik, eine andere Gruppe entwickelt Standbilder entlang der drei Textausschnitte:

Höre ich Zigeunergeigen, bei des Cymbals wildem Lauf
wird es mir um's Herz so eigen, wachen alle Wünsche auf.
Klingt ein heißer Csárdástraum sinnbetörend durch den Raum,
klingt ein toller, sehnsuchtsvoller, heißer wilder Csárdástraum.

Spiel, spiel! Spiel! Spiele mit Gefühl.
Alles kannst du mit uns machen, weinen müssen wir und lachen,
wie es deine Geige will.

Wo wohnt die Liebe, wer kann's mir sagen,
wo wohnt die Liebe, wen soll ich fragen?
Einmal das Herz in toller Lust verschenken, küssen, küssen und nicht denken!
Einmal nur glücklich sein!
Nur einmal küssen, bis der Liebe Flammen schlagen über mir zusammen!
Einmal nur glücklich sein!



„Ist ein toller Csárdástraum!“



„War ein toller Csárdástraum.“

Kernszene 2 Tassilo als „Csárdáskavalier“

Situation: Der Graf Tassilo musste sich, weil seine Familie vollkommen verschuldet ist, als Gutsverwalter auf dem Gut der Gräfin Mariza verdingen. Der Job macht ihm Freude, auch wenn er sich abends an „ein Glaserl Wein“ im schönen, aber fernen Wien zurück erinnert. Der Besuch Marizas bringt seine Tagesplanung durcheinander und, als Mariza auch noch eine große Party feiert, kommen erneut sehnsuchtsvolle Gefühle in ihm auf. Das bunte und laute Treiben der Party verfolgt Tassilo außen im Hof, von wo aus er auch die Zigeunerkapelle hören kann. Mariza schickt Tassilo durch einen Diener ein Glas Wein mit dem Gruß, er möge sich einen schönen Abend machen. Tassilo, der dies als Demütigung empfindet, reißt sich zusammen und beginnt zu singen „auch ich war ein feiner Csárdáskavalier“.

- Verlesen der „Situation“. Die Schüler/innen modellieren ein Standbild zum Thema „Csárdáskavalier“.
- Die Musik (Hörbeispiel 3) wird gespielt. Das Standbild nach Stopp-Rufen durch die beobachtenden Schüler/innen entlang der Musik verändert.
- Alternativ: Eine Gruppe modelliert ausschließlich entlang der Musik, eine andere Gruppe entwickelt Standbilder entlang der drei Textausschnitte:

Auch ich war einst ein feiner Csárdáskavalier, hab' kommandiert Zigeuner, g'rade so wie ihr.
 Hab' die süßen Geigen singen lassen, die Dukaten springen lassen, g'rade so wie ihr!
 Ihr müsst nicht stolz drin sitzen heut beim Wein,
 wer weiß, vielleicht wird's morgen anders wieder sein,
 vielleicht spielt morgen ganz genau dasselbe Liedel die Zigeunerfiedel anderswo zum Wein.

Komm Zigan, komm Zigan, spiel mir ins Ohr,
 komm Zigan, zeig heut, was du kannst.
 O komm, o komm Zigan, komm Zigan spiel mir was vor,
 spiel bis das Herz vor Freude tanzt!

Ich geb' dir alles, was du willst, wenn du nur schön spielst,

wenn du meine Freuden, meine Schmerzen mit mir fühlst.
 Jaj, jaj, jaj, komm Zigan spiel mir was vor,
 komm Zigan, spiel mir was ins Ohr!

- Werden die beiden Szenen von unterschiedlichen Teilen der Klasse dargestellt, so sollen sich abschließend die Gruppen auf je ein Standbild zu „Csárdástraum“ (Mariza) und „Csárdáskavalier“ (Tassilo) einigen und diese beiden Standbilder einander gegenüber stellen.
- SL sollte die Personen dieser Standbilder befragen: Was erwartest du wirklich von den Musikern? Wird dein Csárdástraum wohl noch Wirklichkeit? Wirst du mal wieder ein Csárdáskavalier werden? usw.

Kernszene 3 Finale des 2. Aktes: Ich geb' dir alles, was du willst!

Situation: Wie es nicht anders kommen konnte, haben sich Mariza und Tassilo ineinander verliebt und erleben traumhafte Momente zwischen Gänsen, Rindermist und Heuhaufen. Doch da wird Mariza ein Schreiben Tassilos an seine Schwester Lisa, in der von einem Mitgift die Rede ist, zugespielt. Mariza fühlt sich von Tassilo verraten, und meint, dass Tassilo sie nur heiraten möchte, um an ihr Geld zu kommen und in Wirklichkeit jene Lisa liebt, von der sie nicht weiß, dass es Tassilos Schwester ist. Bei einem Bankett treffen Mariza und Tassilo aufeinander... und wieder sind Zigeunermusikanten zur Stelle.

Szenisches Spiel nach Regieanweisung ohne Musik:

- Aus den beiden Standbildern der vorigen Szenen wird ein einziges Standbild zusammengestellt: in der Mitte die Zigeunermusikanten, links „Csárdástraum“ (Mariza) und rechts „Csárdáskavalier“ (Tassilo).
- Im Folgenden spricht SL einzelne „Regieanweisungen“. Die jeweils durch die Anweisung angesprochenen Personen befolgen die Anweisung und erstarren anschließend wieder, sodass eine durch den SL geführte Abfolge von Standbildern entsteht.

Mariza sagt:

- Wenig süße Stunden währte mein Traum! Nun reiße ich aus meinem Herzen das Glück!
- Es war ein toller, aber kurzer heißer Csárdástraum.
- Wenn ein Mann dich trügt, spiel dazu Zigeuner!
- Spiel, spiel, spiel! Spiele mit Gefühl!

Tassilo ist verwirrt und sagt:

- Bitte sagen Sie mir, was diese tolle Laune wohl bezweckt!

Mariza sagt:

- Herr Verwalter. Bitte vergessen Sie nicht den schuldigen Respekt!

Mariza zieht einen Brief aus der Tasche und sagt:

- Sie kennen doch diesen Brief! Sie wollten wohl nur mein Geld... ein kapitaler Einfall, der wirklich Geld wert ist.

Mariza wirft Tassilo nacheinander Banknoten zu:

- Hunderttausend und noch mehr? Alles ist Ihr Eigentum. Macht das große Glück Sie stumm?

Tassilo ruft aus „Arme Mariza!“ und dann zu den Zigeunern:

- Spielt zu meinem Abschied!
- Hab mich einmal toll verliebt, spiel dazu Zigeuner.
- Spiel, spiel, spiel! Spiele mit Gefühl!

- Komm Zigan, komm Zigan, spiel mir was vor! Spiel bis das Herz vor Freude tanzt!
- Ich geb' dir alles, was du willst, wenn du nur schön spielst, wenn du meine Freuden meine Schmerzen mit mir fühlst.

Als die Zigeunermusikanten den schnellen Csárdás anstimmen nimmt Tassilo das Geld und wirft es den Zigeuner vor die Füße.

- Das Ausgangs-Standbild wird erneut modelliert. Nun wird das komplette Hörbeispiel 4 durchgespielt. Die Schüler/innen agieren - möglichst! - wie zuvor entlang der Musik.
- Falls Probleme auftauchen, hält SL die Musik an, gibt die jeweils passende Regieanweisung und setzt danach die Musik fort.



Mariza: „Hunderttausend und noch mehr!“



Tassilo: „Ich geb' dir alles, was du willst!“

Reflexion

Die Schüler/innen sagen nochmals zusammenfassend, welche Funktion die Zigeunermusik für die Personen in Abhängigkeit von der jeweiligen Situation hat.

SL kann an dieser Stelle über die historischen Hintergründe der ungarischen Zigeunermusik informieren, wie sie oben kurz dargestellt worden sind.

In Kleingruppen entwickeln die Schüler/innen einen Schluss und eine entsprechende Spielszene. Bei der Vorführung dieser Szene sollen sie Teile der bisher verwendeten Musik aus der *Gräfin Mariza* verwenden.

Als Hausaufgabe sollen die Schüler/innen den Schluss der Operette aus dem Internet recherchieren und mit ihren „Lösungen“ vergleichen.

Musikpraxis: Csárdás spielen

Die Schritte und Choreografien des folkloristischen Csárdás-Tanzes kann man unter Youtube finden⁴. Zur instrumentalen Ausführung eines Csárdás kann neben den konkreten Vorlagen in Notenbeispiel 3 und 4 (letzteres aus Ferenc Farkas' „50 Csárdás“, Edition Musica Budapest 1956) die folgende Merkmalsliste, die aus Notenbeispiel 4 abgeleitet ist, verwendet werden:

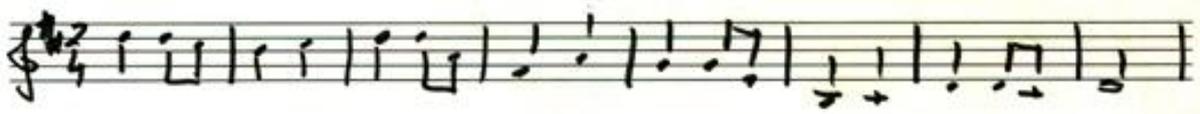
⁴ Empfehlenswert auch in musikalischer Hinsicht der Tanzkurs von CIGÁNSKY ČARDÁŠ unter <http://www.youtube.com/watch?v=0Aa5rVOGCHo>

- Der Wechsel von „ungarischer Synkope“, normaler Punktierungen und gleichmäßigen Achteln;
- Figurationen (Verzierungen, Umspielungen) in Sechzehnteln;
- die Nóta-Schlussfloskel;
- „Schleifer“, glissandi und andere, nicht notierte Zutaten;
- der Aufbau A - A' – B – A, wobei A' eine Quinte über A liegt.

Nehmen wir „Hänschen klein“ und wenden diese Regeln auf die Melodie an, so könnten wir beispielsweise folgenden Csárdás erhalten:



Es macht durchaus Spaß, bekannte Melodien auf diese Weise in *modo csárdás* zu spielen. Umgekehrt kann auch Kálmáns *Csárdás* von Notenbeispiel 3 zunächst de-konstruiert und anschließend in eigenen *Csárdás*-Versionen verwandelt werden. Hier die De-Konstruktion:



Reflexion, Diskussion und Weiterführung

„Bártók oder Kálmán?“

Auf heutigen Gypsy-Musik-Sammlungen⁵ findet man in aller Regel neben schmissiger Zigeunermusik im Sinne eines angesagten „Balkan-Grooves“ meist auch „authentische“ Roma-Lieder, sei es der spanischen Gitanos, arabischer Çigans oder osteuropäischen Zigeuner (Cigánys). Bei der Orientierung in diesem Sammelsurium von musikalischen Aufführungspraxen erscheint die Frage, ob Kálmán seinem Operettenpublikum nur einen schnulzigen Ungarn-Klischee-Verschnitt oder „authentische“ ungarische Musik geboten hat, durchaus aktuell. In heutiger Terminologie ist ja bereits die Musik der ungarischen Zigeunermusikanten des 19. Jahrhunderts eine „Fusion“ und Ausdruck von „Globalisierung“, indem ungarische Melodien nach einem internationalen Geschmack verändert und weiter entwickelt wurden. Letztendlich geht es um die Frage, was heute „authentisch“ ist.

Diese Frage lässt sich auf die Formel bringen „Bártók oder Kálmán?“. Während Bártók authentische ungarische Volksmusik in die Sprache der „Neuen (Kunst-)Musik“ überführt, knüpft Kálmán an die bereits „verwestlichte“ ungarische Zigeunermusik an und überführt diese in die Musiksprache der Wiener Operette. Mit Bártók und Kálmán stehen sich zwei Authentizitäts-Begriffen und auch grundlegende Prinzipien von ernster Kunst- und leichter Unterhaltungsmusik gegenüber. Als Diskussionsanregung hier zwei gegensätzliche Positionen zu „Bártók oder Kálmán?“:

Fest steht, dass Kálmán aus ungarischer Erde erwachsen ist, dass ihm das Volkstum dieses Landes anhaftet und dass er somit als Träger einer bestimmten musikalischen Farbe gewertet werden muss. [Der nahe liegende Weg] ... bestünde in der Heranziehung des Volksliedes, wie es klingt und schwingt, seine Umformung in die Gestalt der Kunstmusik. ... Diesen Weg nun ist Kálmán nie

⁵ Zum Beispiel 2 CD's „L' Épopée Tzigane: Road oft he Gypsies“ (Network, Ffm.); 4 CD's „Gypsy Music“ (Membran Music ,); 2 CD's „Das Europäische Zigeunermusik-Festival“ (WOG – world of gypsy -, München); „World of Gypsies“ (ARC Music, London).

gegangen. In keinem seiner Operetten ist ein ungarisches Originalvolkslied verarbeitet. Dieser Aufgabe haben sich seine Jugendfreunde Béla Bartók und Zoltán Kodály unterzogen. ... Fügen wir hinzu, dass er sich von dem zeitgenössischen Charakter der Musik seines Volkes so weit beeinflussen lässt, dass er in seiner persönlichen Erfindung den Stempel seines Volkes nicht verleugnen kann. Er ist selbst ein Neuschöpfer einer ungarischen Volksmusik geworden. ... hat sie gerade durch die Persönlichkeit Kálmáns eine neue Originalform erhalten, die dereinst selbst wieder als eine Form der Reinkultur bezeichnet werden wird. Nur heute sind wir noch nicht so weit, um diesen historischen Abschluss proklamieren zu dürfen. ... und es wird der Tag kommen, an dem die trockene Geschichte ihm mit einem einzigen Satz dieses Verdienst im Musiklexikon zuerkennen wird. ... Es muss zu jeder Zeit jemanden geben, der das Lied des Volkes neu erschafft. Irgendjemand muss es ja schreiben. Und diesmal ist es eben Emmerich Kálmán. (Julius Bistrón zu Kálmáns 50. Geburtstag 1932, in: Bistrón, 187-188.)

Selbst kritische Stellungnahmen der Operette zu politischen oder gesellschaftlichen Befindlichkeiten oder noch so ehrlich gemeinte Präsentationen von minoritären Randgruppen wie den Zigeunern konnten also letztendlich zu einem falschen Bewusstsein beitragen. [Die Operette arbeitet mit] „invented traditions“. Aber nicht nur Inhalte, die ein Libretto vermittelte, auch musikalische Inhalte, welche die Operetten verarbeiteten, konnten zu einem falschen Bewusstsein beitragen: Indem zum Beispiel die in der Art der Zigeuner dargebotenen ungarischen Volksweisen als originale ungarische Volksmusik präsentiert wurde und man folglich die ungarische Volksmusik mit der Zigeunermusik gleichzusetzen begann, verschloss sich die Operette dem Zugang zu jener ursprünglichen musikalischen Sprachenvielfalt, die durch die Forschungen von Béla Bartók und Zoltán Kodály unmittelbar nach der Jahrhundertwende wiederentdeckt wurde. ... eine klischeehafte Identifikation mit einer „erfundenen“ kulturellen Vergangenheit lässt sich also auch unmittelbar auf jene musikalische Vermittlung zurückführen, der sich gerade die Wiener Operette verschrieben hatte. (Moritz Csáky 1996, S. 104.)

Eine musikalische Versöhnung von „Kálmán und Bartók“ hat unter anderem in einem Konzert am 11. November 2007 in Budapest stattgefunden. Eine DVD dokumentiert dies Ereignis. Der Pianist Jenő Jandó und die Zigeunerkapelle „Muzsikás“ spielen ungarische Musik, die Béla Bartók gesammelt hat, einmal in einer Bartók'schen und das andere Mal in einer Zigeunermusik-Version (vgl. Muzsikás „Allegro Barbaro“).

Gegenüberstellung *Carmen* und *Gräfin Mariza*

Die Schüler/innen können abschließend das Bild von Zigeunern bei *Carmen* mit dem von der Gräfin *Mariza* vergleichen. Die Gegenüberstellung kann entlang einiger Kategorien bzw. Leitfragen erfolgen und folgendermaßen aussehen:

Kategorie/Leitfrage	<i>Carmen</i>	<i>Gräfin Mariza</i>
Personen und Funktion	Frau → Erotikphantasie	Männer → Musiktherapie
Künstlerische Fähigkeiten	Hypnotischer Gesang, Tanz	Geigenspiel
Wünsche, Träume	Mann: erotisches Erlebnis Frau: Freiheit, Emanzipation	Mann und Frau: Heilung von Schmerzen, Mitgefühl
Ängste	Die Zigeunerin ist gefährlich (Messerstecherei), sie verführt und lässt sich nicht zähmen.	Der Zigeunermusikant ist ein lieber, gutmütiger Dienstleister, von dem keine Gefahr ausgeht.
Musik	Keine spanische Zigeunermusik, aber ein „exotische“ Habanera.	Gängige Zigeunermusik, vor allem Csárdás. Keine ungarische Zigeunervolksmusik.

Darsteller/in	Die Zigeunerin ist Hauptdarstellerin, Sängerin und Tänzerin.	Die Zigeuner spielen auf der Bühne ihre Instrumente, sind aber keine (Haupt-)Darsteller.
Publikum	Dem Publikum wird keine eindeutige (positive oder negative) Einstellung den Zigeunern gegenüber suggeriert.	Dem Publikum wird gebetsmühlenhaft eine ganz bestimmte (positive) Einstellung gegenüber Zigeunern suggeriert.

Literatur

Adorno, Theodor W. (1955): Fantasia sopra Carmen. In: Quasi Una Fantasia. Musikalische Schriften II. Ffm.: Suhrkamp [1963]. Original: Neue Rundschau 3/1955.

Bistrón, Julius (1932): Emmerich Kálmán. Mit einer autobiographischen Skizze der Jugendjahre von Emmerich Kálmán. Leipzig: Karczag.

Csáky, Moritz (1996): Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay. Wien, Köln und Weimar: Böhlau.

Csampa, Attila und Holland, Dietmar (1984): Carmen. Texte, Materialien, Kommentare. Hamburg und München: Rowohlt und Ricordi.

Lichtfuss, Martin (1989): Operette im Ausverkauf. Studien zum Libretto des musikalischen Unterhaltungstheaters im Österreich der Zwischenkriegszeit. Wien und Köln: Böhlau

Muzsikás und Jenő, Jandó (2007): Allegro Barbaro. DVD „produced by www.muzskas.hu“ (Code 5-999548-112038)

Nebhuth, Ralf und Stroh, Wolfgang Martin (1990): Carmen. Szenische Interpretation von Opern – Begründungen und Unterrichtsmaterialien. Oldershausen: Lugert-Verlag.

Österreicher, Rudolf (1954): Emmerich Kálmán. Der Weg eines Komponisten. Zürich, Leipzig, Wien: Amatheia.

Sárosi, Bálint (1970): Zigeunermusik. Budapest, Gondolat. (Zitiert nach der deutschen Ausgabe: Budapest und Zürich: Corvina und Atlantis 1977, bearbeitet von Christian Kaden.)

ANHANG

Notenbeispiele:

NB 1 „Csárdástraum“ aus *Gräfin Mariza*

NB 2 „Csárdáskavalier“ aus *Gräfin Mariza*

NB 3 Kálmáns *Csárdás* aus *Gräfin Mariza*

NB 4 *Csárdás* „Cigány, Cigány“, Nr. 28 aus der Sammlung „50 *Csárdás*“ von Ferenc Farkas

Blatt 1: Strukturplan der Kernszenen von *Gräfin Mariza*

Blatt 2: Emmerich Kálmán

Hörbeispiele:

1. Nr. 4 „Höre ich Zigeunergeigen“ aus *Gräfin Mariza*

2. Nr. 7 „Auch ich war einst ein feiner *Csárdáskavalier*“ aus *Gräfin Mariza*

3. Nr. 13 „Finale 2. Akt“ (Ausschnitte) aus *Gräfin Mariza*

Mariza: zwei Mal "Csárdástraum"

M 1



geu - ner - gei - gen, bei des Cymbals wil - dem Lauf wird es mir um's Herz so ei - gen,
wa - chen al - le Wün - sche auf.

Klingt ein hei - ßer Csár - das - traum sinn - be - tö - rend durch den Raum,
klingt ein tol - ler, - sehn - suchts - vol - ler, - hei - ßer wil - der Csár - das - traum!

M3

Breit. Vorwärts. Rubato.
Spiel! Spiel! Spiel! - - - - - Spie - le mit Ge - fühl. - - - - - Al - les kannst du
rit. rit. marcato
mit uns ma - chen, wei - nen müs - sen wir und la - chen, wie es dei - ne Gei - ge
will!

Andante. (Agitato.)
f (mit Leidenschaft)
Hei, Ma - ri - za hei! Ma - ri - za heu - te mach dein Mei - ster - stück! - - - - - Hei Ma - ri - za
hei! Ma - ri - za riß aus dein - em Herz das Glück! We - nig sü - ße - Stun - den kaum währt der hol - de
Czar - das - traum s'war ein tol - ler - sehn - suchts - vol - ler - kurzer hei - ßer Czar - das traum!

Tassilo: "Csardaskavalier"

M5

Andante.

Auch ich war einst ein fei - ner Csár - dás - ka - va - lier,
 Auch ich war einst ein rei - cher Rei - ter - of - fi - zier,
 hab' kom - man - diert Zi - geu - ner, gra - de so wie ihr! Hab' mir die sü - ßen Gei - gen
 hab' durch - ge - tanzt die Näch - te, gra - de so wie ihr! Hab' mich ganz un - ter - tä - nigst
breit
 sin - gen las - sen, die Du - ka - ten springen las - sen, gra - de so wie ihr! Ihr müßt nicht gar so stolz drinn
 grü - ßen las - sen, den Champagner flie - ßen las - sen, gra - de so wie ihr! Wie oft hab' ich den sü - ßen
 sit - zen heut beim Wein! Wer weiß, viel - leicht wird's mor - gen an - ders wie - der sein,
 Klän - gen schon ge - lauscht! Das ich vor Glück mit kei - nem Kö - nig häßt' ge - tauscht,
breit
 vielleicht spielt mor - gen ganz ge - nau das sel - be Lie - del, die Zi - geu - ner - fie - del, anders wo zum Wein,
 wenn ihr ge - spielt habt bis die Sai - ten sprangen, war mein ar - mes Herz ge - fan - gen see - lig und be - rauscht.

M6

Komm Zi - gány, komm Zi - gány, spiel mir ins Ohr, komm Zi - gány,
 Jaj ci - gány jaj ci - gány huzd a nó - tád! Száz - fe - lé
 zeig heut, was du kannst. O komm, o komm Zi - gány,
 .iai .iai .iai .iai ci - gányv
 komm Zi - gány, spiel mir was vor, spiel bis mein Herz vor Freu - de
 .iai ci - gányv huzd a nó - tád lessz a kí fi - zes - se a
 tanzt. Ich geb' dir al - les, was du willst, wenn du nur schön
 kárt! Hogy mos - tan mi - lyet sze - ret - nek Úgy is tu - dod
 spielst, wenn du mei - ne Freu - den, mei - ne Schmer - zen mit mir fühlst Jaj, jaj, jaj!
 jól Sir - jon is meg ka - cag - jon is mint én ben - nem szól jaj, jaj, jaj!
 [nimmt die Geige und spielt bis Φ ad libitum]
 1. Komm Zi - gány, komm Zi - gány, spiel mir was vor, komm Zi - gány
 .iai ci - gányv .iai ci - gányv huzd a nó - tád
 1. spiel mir was ins Ohr!
 2. Komm Zi - gány spiel mir was ins
 Száz - fe - lé sza - kad - jon a

Schnell.

(Er tanzt, begleitet von

komm, Ci-gány, spiel mir was in's Ohr. **M7**

rit. *p*

Detailed description: This system contains the first two staves of the score. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics are 'komm, Ci-gány, spiel mir was in's Ohr.' followed by a red 'M7' marking. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, featuring a steady eighth-note bass line and chords. Performance markings include 'rit.' and 'p'.

den Zigeunern, den Csárdás immer schneller und wirft den Musikanten nach und nach das ganze Geld hin.)

Detailed description: This system contains the third and fourth staves of the score. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble.

cresc.

Detailed description: This system contains the fifth and sixth staves of the score. The piano accompaniment continues, with a 'cresc.' marking indicating a gradual increase in volume.

ff *treiben*

Detailed description: This system contains the seventh and eighth staves of the score. The piano accompaniment continues, with a 'ff' marking indicating fortissimo and the word 'treiben' written above the treble staff.

Detailed description: This system contains the ninth and tenth staves of the score. The piano accompaniment continues with a driving eighth-note rhythm.

Detailed description: This system contains the eleventh and twelfth staves of the score. The piano accompaniment concludes with a final chord and a fermata.

Csardas (in D)

A  "ungarische Synkope" Verzierungen/Umspielungen Nóta-Schluss

Ci - gány, ci - gány, mért vagy ci - gány, Sár - ga - ri - gó rozma - rin - gom, ga - lam - - bom.
 Tzi - gan, Tzi - gan, börsz du, Tzi - gan: Ros - ma - rin und Goldam - mer und Täubchen mein,

A'

Mért jársz a ma - gyar lány u - tán, Sár - ga - ri - gó roz - ma - rin - gom, ga - lam - - bom.
 An mein Mä - del komm' nicht be - ran! Ros - ma - rin und Goldam - mer und Täubchen mein!

B

A - zért já - rok én az u - tán, Szebb a ma - gyar le - ány, mint a ci - gány.
 Ich geb' nach dem Un - gar - mä - del, Da es schö - ner ist als uns - re Mä - del!

A

Ci - gány, ci - gány, mért vagy ci - gány, Sár - ga - ri - gó rozma - rin - gom, ga - lam - - bom.
 Tzi - gan, Tzi - gan, so ist's, Tzi - gan, Ros - ma - rin und Goldam - mer und Täubchen mein!

Blatt 1: Strukturplan der 3 Szenen aus *Gräfin Mariza*

Marizas Lied (HB 2)			
M1 Höre ich Zigeunergeigen	wird es mir ums Herz so eigen	<i>Situation: Mariza ist von Wien nach Ungarn auf ein Gut ihrer Familie („aufs Land“) geflohen, um lästige Liebhaber los zu werden, und hat eine Verlobung vorgetäuscht ... sehnt sich aber nach der wirklichen Liebe.</i>	
	wachen alle Wünsche auf		
M2 Spiel dazu Zigeuner	das macht die Seele frei		
	Freude leben, Lust erbeben		
	kann das Herz auch brechen		
M3 Spiel, spiel mit Gefühl	alles kannst du mit uns machen		
	wir müssen weinen und lachen		
M4 Csárdástraum ist	heiß		
	sinnbetörend		
	sehnsuchtsvoll		
	wild		
Csárdás:	Einmal nur glücklich sein!		
Tassilos Lied (HB 3)			
M5 Csárdáskavalier	ich war einst ein Csárdáskavalier	<i>Tassilo stammt aus einem verarmten Adelsgeschlecht („Inflation“) und musste eine Anstellung als Verwalter in Ungarn annehmen. Er sehnt sich nach dem früheren Leben, das ihm Mariza vor Augen führt. Dies umso mehr, als seine Schwester Lisa als Begleiterin Marizas gekommen ist.</i>	
	habe die Zigeuner kommandiert		
	habe die Geigen singen lassen		
	habe die Dukaten springen lassen		
M6 Komm Zigan	spiel mir ins Ohr		
	zeig heute, was du kannst		
	bis mein Herz vor Freude tanzt		
	fühle meine Freuden und meine Schmerzen		
	spiel mir was vor		
M7 Csárdás:	Tanz, Tassilo spielt Geige		
Marzia/Tassilo: Finale II (HB 4)			
M1 Hei Mariza...	reiß aus deinem Herz das Glück!	<i>Mariza hat Tassilo mit Lisa „entdeckt“ und meint, Tassilo wolle nur ihr Geld und nicht ihre Liebe. Sie will Tassilo brüskieren und gibt ihm einen Pucken Geldscheine.</i>	
M1 Csárdástraum	war toll, sehnsuchtsvoll, heiß		
	und währte nur kurz		
M2 Spiel dazu Zigeuner	... träumen wir von einem Mann, der uns glücklich machen kann		
	... doch sein Auge lügt, sein Gesicht betrügt		
	... Herz wenn du auch traurig bist		
M3 Spiel, spiel mit Gefühl	... hat ein Herz betrogen		
	... mach daraus dir nicht zu viel!		
M5 und M1 - Rezitativ zum „Csárdáskavalier“			
Tassilos Reaktion			<i>Tassilo versteht nicht, was Mariza meint, muss aber die Situation als stolzer Edelmann akzeptieren. Das Geld wirft er jedoch den Zigeunern vor die Füße und tanzt einen Csárdás bis um Umfallen.</i>
M2 Spiel dazu Zigeuner	...hab mich toll verliebt		
	... ein stolzes Weib, hat kein Herz im Leib.		
M3 Spiel, spiel mit Gefühl	fürstlich will ich dich beschenken!		
M6 Komm Zigan	spiel mir ins Ohr		
	zeig heute, was du kannst		
	bis mein Herz vor Freude tanzt		
	fühle meine Freuden und meine Schmerzen		
M7 Csárdás	-		

Blatt 2: Emmerich Kálmán

Emmerich Kálmán – Stationen seines Lebens

Emmerich Koppstein wurde am 24. 10. 1882 in Siófok am Plattensee geboren und im Alter von 8 Jahren ans Evangelische Gymnasium in Budapest geschickt, wo er sich als „Kálmán“ einschrieb. Mit 18 Jahren begann er ein Kompositionsstudium an der Musikhochschule, nachdem er die von ihm ersehnte Karriere als Klaviervirtuose ad acta gelegt hatte. Sein Mitstudent Belá Bártók durfte am Klavier im Hause der inzwischen nach Budapest übersiedelten Familie Koppstein unterrichten und dadurch sein Studium finanzieren. Emmerich verdiente sich, da alles Hab und Gut seiner Familie gepfändet worden war, seinen Unterhalt und Studium durch die Tätigkeit als Musikjournalist. Nach anfänglichen Erfolgen in allen Bereichen „klassischer“ Kunstmusik erkannte Kálmán bald, dass seine Fähigkeiten auf dem Sektor der Operette lagen. 1915 bestätigte der Erfolg der *Csárdásfürstin* diese Annahme, bereits 1926 konnte er 4.906, im Jahr 1931 dann 7.000 Aufführungen dieser Operette verzeichnen. Kálmán war inzwischen nach Österreich übersiedelt und arbeitete dort für das Theater an der Wien, wo 1924 *Gräfin Mariza* heraus kam. Diese Operette wurde 900 Mal in Folge in Wien gespielt. Belá Bártók besuchte Kálmán 1919 in Wien, wo Kálmán den mittellosen Bártók an die Universal-Edition Wien vermitteln konnte. 1932 erschien zu Kálmáns 50. Geburtstag eine erste Kálmán-Biografie von Julius Bistrón und die erste Filmversion der *Gräfin Mariza*. Da Adolf Hitler angeblich die Musik Kálmáns liebte, wurde dem Juden Kálmán (der auch mit einer Jüdin verheiratet war) der Status eines „Ariers ehrenhalber“ angeboten. Kálmán lehnte ab emigrierte 1938 über Paris nach Hollywood, wo aber der erhoffte Erfolg ausblieb. Er zog mit einer konzertanten Version seiner Operettenmelodien durch die Lande und erhielt einen Doktor honoris causa. Auch begegnete er nochmals seinem Studienfreund Bártók. In Deutschland verschwand Kálmán aus den Spielplänen, die nunmehr von Franz Lehar besetzt waren. Unmittelbar nach Kriegsende kehrte Kálmán nach Europa zurück, wo er zwischen Paris, Wien und den Operettenhäusern der Alten Welt hin und her pendelte. 1950 dirigierte Kálmán erfolgreich am Münchner Gärtnerplatztheater die *Gräfin Mariza*, am Stuttgarter Staatstheater fand im selben Jahr die 300. Aufführung der *Csárdásfürstin* in Anwesenheit Kálmáns statt. Kálmán wurde verschiedentlich geehrt. Am meisten jedoch freute er sich über den anhaltenden Erfolg seiner frühen Wiener Operetten. Diese schienen auch den Nerv der Nachkriegszeit zu treffen. 1953 starb Kálmán in Paris.